Die älteste deutsche Uebersetzung
Molièrescher Lustspiele.
Erster Teil.

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOCTORWÜRDE

VON DER

PHILOSOPHISCHEN FACULTÄT

DER

FRIEDRICH-WILHELMS-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

GENEHMIGT

UND

NEBST DEN BEIGEFÜGTEN THESEN

ÖFFENTLICH ZU VERTEIDIGEN

AM 12. AUGUST 1893

VON

Arthur Eloesser
aus Berlin.

OPPONENTEN: Herr Ernst Altenkrüger, cand. phil.
„ Gustavo Sacerdote, cand. phil.
„ Georg Finder, Dr. med.

BERLIN
C. VOGT's BUCHDRUCKEREI.

Die vorliegende Dissertation bringt mit Genehmigung der Fakultät nur den ersten Teil der eingereichten Arbeit über die älteste deutsche Uebersetzung Molièrescher Lustspiele. Die ganze Abhandlung erscheint in den von Dr. Emil Ebering veröffentlichten „Berliner Beiträgen zur germanischen und romanischen Philologie“ (C. Vogt's Verlag) als No. 3 der Germanischen Abteilung.

Meinen lieben Eltern.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41535713_0249

I.

Einleitung.

Der Einfluss, den das klassische Drama der Franzosen auf die deutsche Litteratur im 17. Jahrhundert ausgeübt hat, muss in den beiden gegensätzlichen Richtungen verfolgt werden, in welche sich die dramatische Produktion Deutschlands in jener Zeit gespalten hatte. Die Scheidung zwischen der Kunstdichtung und der Volksbühne bestand nach der Beendigung des dreissigjährigen Krieges noch in der alten Schroffheit, als das geeinigte königliche Frankreich im Begriff war, die im Kriege gewonnene Machtstellung durch die Ueberlegenheit geistiger Bildung und litterarischer Leistungen zu einer dauernden Herrschaft über Europa auszugestalten. Anarchisch, wie die politischen, waren die Zustände des deutschen Theaters.

Die dramatischen Dichter suchten den Zusammenhang mit der lebendigen Bühne nicht, so dass sie mit ihren technischen Forderungen unbekannt blieben. Ihre mit dem Ballast gelehrter Anmerkungen beschwerten Werke entzogen sich dem Verständnis breiterer Schichten; sie waren ihrer ganzen Anlage nach berechnet, nicht gespielt, sondern gelesen zu werden. Zur Aufführung brachten sie höchstens für fürstliche Personen verfertigte Gelegenheitsgedichte der

beliebten Gattungen, allegorische Prunkstücke und Schäferspiele, die in opernhafter Ausstattung, mit Unterstützung von Musik und Ballet, von vornehmen Dilettanten dargestellt wurden. Aber die Wirkung auf das grosse Publikum durch die Darstellung des Berufsschauspielers verschmähten die meisten Dichter von der Höhe ihres Gelehrten- oder Standesbewusstseins. Diesen aristokratischen Gegensatz der Litteratur zur Bühne betont der Schlesier Johann Christian Hallmann[1], ein Vertreter derjenigen Richtung, welche sich am meisten von dem volkstümlichen Geschmack entfernt hatte, mit grosser Schroffheit in der Vorrede zu seinen Werken, ja er protestiert förmlichst gegen eine Aufführung seiner Dramen durch die ehrlosen Komödianten: „Es ist unvonnöthen | die Würde und Nutzbarkeit derjenigen Schauspiele | so von Ehrliebenden und Gelehrten | nicht plebejischen und herumschweiffenden Personen an Tag gegeben werden | weitläufftig auszustreichen. Ich | als der Wenigste | habe gegenwärtige theils in meinen jüngeren | theils auch nunmehr mit wichtigern Sorgen beladenen Jahren verfertigte Gemüthsbelustigungen bloss auf des Herrn Verlegers und andrer werthen Freunde Verlangen | nicht aber zu einiger Thrasonischen Ostentation (darwider ich aufs feyerlichste protestire) dem Urteil der gelehrten Welt höfflichster massen anheimstellen wollen."

Wenn so die Dichter der Mitwirkung der berufsmässigen Schauspieler entraten zu können glaubten, so herrschte in deren Lager die entgegengesetzte Ansicht. Die Komödianten fühlten sich durchaus nicht als die Interpreten des Dichterwortes, das uns als gegebene Grösse feststeht.[2] Der Schauspieler war der eigentliche Träger der dramatischen Kunst,

---

[1] Trauer-Freuden und Schäffer-Spiele. Breslau, S. Fellgibel o. J. 8.

[2] cf. W. Creizenach. Deutsche Nationallitteratur, Bd. 23. Die Schauspiele der Englischen Komödianten, p. LXXXII.

der Dichter trat hinter ihm zurück.[3] „Das Glück der Bühne beruhte mehr auf der Persönlichkeit der Schauspieler, als auf dem Wert der Stücke," urteilt Goethe von dieser Periode.[4] Ohne Respekt vor dem Texte, ohne Verständnis für die künstlerische Individualität des Dichters bearbeiteten sie seine Werke, wie es ihrem eigenen rohen Geschmack und dem der Menge entsprach, wenn sie es nicht vorzogen, selbst Repertoirstücke nach vorhandenen Mustern roh zusammenzuzimmern.[5] Von nachhaltigem Einfluss muss auch der Umstand gewesen sein, dass die ersten Komödianten auf deutschem Boden Engländer waren, die anfangs von der Wirkung durch die Sprache gänzlich absehen mussten und sich nur durch drastische Mimik und Gestikulation dem Zuschauer verständlich machen konnten. So wurden die Dichtwerke durch alle Entstellungen und Vergröberungen, namentlich aber durch die beliebte Improvisation an den komischen Stellen aller Reize und aller Ursprünglichkeit der Sprache entkleidet. Der persönliche Stil des Dichters ging völlig verloren. Die von den Englischen Komödianten bearbeiteten Dramen Shakespeares erheben sich sprachlich kaum über die anderen Bandenstücke, die aus den heterogensten Elementen fast aller europäischen Litteraturen mühsam zusammen-

---

[3]) Dieses Verhältnis beleuchtet eine interessante Bemerkung des wandernden Journalisten, Dramaturgen und Poeten Samuel Chappuzeau, eines der ältesten „aventurier de lettres." Dieser schreibt in „Le Théatre François" (Neudruck durch Georges Monval, Paris 1877), Livre II, Chap. X unter „Avantages d'une troupe qui fournit de son crû des ouvrages au besoin" folgendes: „C'est un grand avantage pour tout le corps et les auteurs célèbres étant quelquefois d'humeur à le porter un peu haut, et à vouloir les choses absolument, que les comédiens se roidissent de leur côté et par une bonne oeconomie tiennent toujours de leur crû quelque ouvrage prêt pour s'en servir au besoin; ce que ne peut faire une troupe, où il n'y aura pas des Comédiens Poètes." So urteilt ein gebildeter, poetisch selbst thätiger Franzose in der Blütezeit Racines und Molières!

[4]) Aus meinem Leben. Wahrheit und Dichtung, 13. Buch.

[5]) cf. Creizenach, a. a. O.

gestoppelt sind. Sie alle bewegen sich in der gleichen schleppenden Sprache, die, oft mit hochtrabenden Fremdwörtern und mythologischen Anspielungen geschmückt, sich in langen Tiraden dahinzieht, nur zuweilen durch die derben Spässe Pickelherings unterbrochen.

So standen sich Dichtung und Bühne fremd, ja feindselig gegenüber, als die Meisterwerke des französischen Klassicismus in Deutschland Eingang fanden. Der Trieb, sie zu übersetzen, wurde in beiden Lagern früh lebendig. Auf der einen Seite überwog das litterarische Interesse, auf der andern die Rücksicht auf das Repertoir.

Aber auch in ihrer ursprünglichen Gestalt wurden diese Dichtungen über den Rhein verpflanzt. Das französische Drama und die französischen Schauspieler fanden an den kleineren deutschen Höfen eine ehrende Aufnahme.[6]) Die Kurfürsten von Sachsen, von Bayern und von der Pfalz verschrieben sich Schauspielertruppen aus Frankreich, die sie mit grossen Kosten unterhielten. Kleinere Fürsten, wie die Herzöge von Braunschweig, Celle, Hannover, unterhielten gemeinsam ein stehendes französisches Theater, auf dem im Jahre 1669 der erst im vorhergehenden Jahre gedichtete Amphitrion Molières aufgeführt wurde.[7]) Doch diese Vorstellungen an den Höfen, die in einer fremden Sprache vor einem exklusiven Kreise stattfanden, blieben ohne Wirkung auf die einheimische Bühne. Sie trugen eher dazu bei, ihre Lage noch zu verschlechtern. Die deutschen Komö-

---

[6]) vgl. die umfassende Darstellung von J. Bolte, Molière-Uebersetzungen im 17. Jahrhundert. Herrigs Archiv, Band 82, 1889, p. 81—132.

[7]) S. Chappuzeau, L'Allemagne protestante, (Genève 1671) p. 379. Derselbe schrieb für das Hoftheater ein Gelegenheitsgedicht „Des Eaux de Pirmont," dessen Aufnahme ihn sehr befriedigte. „Il y fut bien ri ce qui est le but du Poëte dans ces ouvrages comiques, et le parterre estoit alors rempli de tous les Princes de la maison de Lunebourg et de toutes les Princesses." a. a. O. p. 381.

dianten hatten unter der Konkurrenz der überlegenen Fremden schwer zu leiden. Wo sie mit ihnen zusammentrafen, wurden sie in den Hintergrund gedrängt. Diesen Schaden erfuhr (1671) der Prinzipal Michael Daniel Treu, der anfänglich am Hofe zu München wohlgelitten, durch das Auftreten des französischen Direktors Philippe Millot, eines früheren Kollegen Molières vom „Illustre Théâtre," gänzlich in den Schatten gestellt wurde.[8]) Nicht besser erging es einer Bande sächsischer Komödianten, von der sich Karl Ludwig von der Pfalz in Heidelberg unterhalten liess. Nachdem sie eine Zeit lang zu seiner Zufriedenheit agiert hatten, entliess er sie mit dem wegwerfenden Urteil: „le jeu ne valoit pas la chandelle," und engagierte mit zehnfach grösseren Kosten eine vom Bischof von Strassburg empfohlene französische Truppe.[9]) Ein Verkehr zwischen französischen und deutschen Schauspielern lässt sich unter solchen Umständen kaum annehmen. Die geachteten französischen Schauspieler, denen die Gunst der Höfe zugewandt war, haben sich sicherlich gegen die ärmlichen Komödianten vornehm abgeschlossen.

Dagegen war eine rege und stete Übersetzungslitteratur entstanden, welche das grössere Publikum mit den fremden Originalen in deutscher Sprache bekannt machte. Auch diese Thätigkeit schied sich gemäss den oben geschilderten Zuständen in zwei Richtungen. Im wesentlichen gestaltete sich das Verhältnis so, dass die Übersetzungen von Tragödien, als reinlitterarische Werke in gelehrten Kreisen entstanden, den Weg zur Bühne ebenso wie die deutschen Alexandrinerstücke verfehlten, während den französischen Komödien eine ganz andere Wirkung auf das Repertoir

---

[8]) K. Trautmann, Französische Schauspieler am bairischen Hofe. Jahrbuch für Münchener Geschichte, II u. III.

[9]) E. Bodemann, Briefwechsel zwischen der Herzogin Sophie von Hannover mit ihrem Bruder, dem Kurfürsten von der Pfalz. (Leipzig 1885) p. 385—393.

vorbehalten blieb. Die sprachlich nicht ungewandte Übersetzung des „Cid,“[10]) die Georg Greflinger in Alexandrinern verfasste, blieb der Bühne fremd. Schon die Alexandrinerform machte es unmöglich, das Meisterwerk Corneilles in einer solchen getreuen Bearbeitung vorzuführen.[11]) Der Regensburger Notar beabsichtigte nicht, durch die Annäherung eines Meisterdramas den trostlosen Zuständen des deutschen Schauspiels abzuhelfen, er betrachtete die Übersetzung mehr als eine Lektion im Französischen: sein Werk sei zur Übung, nicht zur Prahlerei gesetzt worden.[12]) Ebenso wenig gingen die sprachlich zu den gewandtesten Leistungen der Zeit gehörenden Polyeucte- und Cinna-Übersetzungen des Oldenburgers Fleischer[13]) über den höfischen Kreis, für

---

[10]) Die sinnreiche Tragi-Comödie, genannt Cid, ist ein Streit der Ehe und Liebe, verdeutscht von Georg Greflinger Regenspurgern. Kais. Notar. Hamburg 1650. Eine Reminiscenz aus dem „Cid“ findet sich in Gryphius „Horribilicribrifax.“ Daridiridatumdarides eröffnet im 5. Akt eine Rodomontade mit den berühmten Worten Diegos: „O rage! o désespoir!“ Hall. Neudruck 1883, p. 41.

[11]) Dass die später von den Banden unter verschiedenen Titeln, z. B.: „Der schlimme Roderich“, gegebenen Bearbeitungen des Cid keine metrischen Uebersetzungen, sondern Prosaauflösungen, vielleicht im Stile des Kormartschen „Polyeucte“ gewesen sind, ist wohl als sicher anzunehmen.

Der G.schen Uebersetzung folgten noch im 17. Jahrhundert die von Isaac Claus „Der Chimene Trauerjahr und der Geist des Grafen von Gormas“ (1655) und von Gottfried Lange (1699), von Gottsched in der „Schaubühne“ (1742) neu herausgegeben. Vgl. Bolte a. a. O.

[12]) vgl. W. von Oettingen. Ueber Georg Greflinger von Regensburg als Dichter, Historiker und Uebersetzer. Quellen und Forschungen XLIX, Strassburg 1882, p. 77 ff.

[13]) Glaubens-Helden und Liebesspiegel. Durch zwo Trauerspiele Polyeit und Cinna. In französischen Reimen dargestellt von dem berühmtesten Poeten Herren Corneille und in gleichsylbige teutsche Reimart übersetzt von T. Fleischer, Gräfl. Oldenburgischer Reise-Secretair. Oldenburg, im Jahre Christi 1666. Dazu ein dürftiger Aufsatz von A. Laun. Archiv für Litteraturgeschichte, Bd. III, p. 249—260.

welchen sie bestimmt waren, hinaus. Das deutsche Publikum war noch nicht geeignet, die Meisterwerke der französischen Tragiker auf sich wirken zu lassen.

Wie gross die Kluft zwischen dem theatralischen Geschmack der Menge und den ausgereiften Werken einer gebildeten, abgeschlossenen Kunst gewesen ist, beleuchtet die interessante Aufführung durch den Leipziger Magister Christoph Kormart[14]), der den „Polyeucte" im Jahre 1669 zum ersten Male für die Bühne bearbeitete und so einen kräftigen Versuch machte, zwischen dem klassicistischen Drama der Franzosen und dem Theater Deutschlands Brücke zu schlagen.[15]) Der Bearbeiter konnte dem Publikum das Stück in seiner reinen Gestalt nicht bieten. Die Corneilleschen Menschen, mit ihrer durch das Gleichmass des Alexandriners gedämpften Leidenschaft, mit ihrer gebildeten Rhetorik und konventionellen Haltung mussten der Menge als Schatten erscheinen, denen der Übersetzer durch Vergröberung erst den Körper gab. Das handlungsarme Drama des Franzosen, der die Katastrophen nur berichtet, konnte ein Publikum nicht fesseln, das krasse Vorgänge in breitester Ausführung zu sehen begierig war. Kormart musste die gesamten Ereignisse auf die Bühne verlegen. Das unterbrochene Opferfest, der Traum der Pauline, Verurteilung und Hinrichtung der Christen wurden aus den Berichten in sichtbare Handlung umgesetzt. Die neuen „Erfindungen" schwellten das Stück ungeheuer. Neben den Märtyrern lässt K. noch unterschiedliche Christen ums Leben bringen, „als einer gesteiniget, der andere gespiesset und ins Feuer ge-

[14]) Polyeuctus oder Christlicher Märtyrer. Meist aus dem Französischen des H. Corneille ins Deutsche gebracht, mit sich dazufügenden neuen Erfindungen vermehret u. s. w., vorgestellt von Christophoro Kormarten, Lipsiae 1669.

[15]) vgl. W. Johannes, Christophorus Kormart als Uebersetzer französischer und holländischer Dramen. Berliner Diss. 1892.

worfen.“ Die Hölle thut sich unter Donner, Blitz und Paukenschlägen auf; die Ewigkeit erscheint als Engel mit Violinbegleitung. — Um die französische Tragödie im deutschen Sinne bühnengerecht zu machen, musste K. das Original mit rücksichtslos zugreifender Hand verstümmeln. Mit Ausnahme dieses rohen, aber energischen Versuches, das Märtyrerstück des grossen Corneille der deutschen Bühne zu gewinnen, hat das Repertoir der wandernden Truppen bis in das 9. Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts durch die französische Tragödie keine dauernde Bereicherung erfahren. Erst in dem Spielplan der achtziger Jahre von Johannes Velten werden wiederholte Aufführungen von Stücken der beiden Corneille erwähnt.[16])

Während die französische Tragödie, in der unpopulären Form des Alexandriners übersetzt, in den Kreisen der gelehrt-höfischen Dichtkunst gebannt blieb oder erst verhältnismässig spät, in Prosa aufgelöst und komödiantenhaft verarbeitet, das Licht der Bühne erblickte, war die Komödie mit einer Bereitwilligkeit und Schnelligkeit aufgenommen worden, welche das im Laufe des Jahrhunderts zusammengetragene, aus Mangel an frischer Zufuhr erstarrte Repertoir der Wanderbühne plötzlich und grundlegend veränderten. Das massgebende Dokument dieser Wandelung ist die „Schaubühne Englischer und Französischer Comödianten | Auff welcher werden vorgestellet die schönsten und neuesten Comödien | so vor wenig Jahren in Frankreich Teutschland und andern Orten | bey Volkreicher Versammlung seynd agiret und praesentiret worden. Allen der Comödi Liebhabern und andern zu Liebe und Gefallen dargestelt in offenen Druck gegeben | dass sie leicht darauss Spielweise wiederum angerichtet | und zur Ergötzlichkeit und Erquickung dess Gemüts gehalten werden können. Frankfurt | In Ver-

---

[16]) vgl. Karl Heine, Johannes Velthen. Diss. Halle, 1887, p. 43 ff.

legung Johann Georg Schiele | Buch-Händlers. Im Jahr MDCLXX". Diese Sammlung schliesst sich in deutlich ausgesprochener Weise an die beiden älteren Unternehmungen an, welche in diesem Jahrhundert von den Englischen Komödianten ausgegangen waren, an die „Englischen Comödien und Tragödien" von 1620 [17]), die im Jahre 1624 neu aufgelegt wurden, und an die ebenfalls anonym erschienene Fortsetzung im „Liebeskampf" [18]) von 1630. Die „Schaubühne" ist wie ihre Vorgängerinnen ein theatralisches Unternehmen, welches augenscheinlich in Schauspielerkreisen entstanden, auch zum Gebrauch für solche oder für Dilettanten berechnet ist. Die Widmung „Allen der Comödi Liebhabern" etc. ist aus den früheren Sammlungen übernommen, wie auch der lange Titel dem voraufgegangenen fast wörtlich entspricht. Ein einziges neueingefügtes Wort bezeichnet den Wechsel, der sich seit den beiden älteren Erscheinungen im Repertoir vollzogen hat. Es heisst nicht mehr „Engelische Comedien und Tragedien," sondern „Schau-Bühne Englischer und Frantzösischer Comödianten," und nicht mehr von den „Engelländern in Deutschland agiret

---

[17]) Englische Comedien | und Tragedien | das ist: | Sehr Schöne | herrliche und ausserlesene | geist- und weltliche Comedi und | Tragedi Spiel | Sampt dem Pickelhering | welche wegen jhrer artigen | Inventionen | kurtzweiligen auch theils | wahrhaftigen Geschicht halber | von den Engelländern | in Deutschland an Königlichen | Chur- und Fürst- | lichen Höfen auch in vornehmen Reichs- See und Handel Städten seynd agiret und gehalten worden | und zuvor nie in Druck auss- | gegangen. | Anjetzo— Allen der Comedi und Tragedi Lieb- | habern | und Andern zu lieb und gefallen | der Gestalt | in offenen Druck gegeben | dass sie gar leicht darauss | Spielweiss wiederumb angerichtet | und zur Ergetzlichkeit und Erquickung des Gemüths gehalten wer- | den können. | Gedruckt im Jahre MDCXX.

[18]) Liebeskampf oder Ander Theil der Englischen Comödien und Tragödien, in welchem sehr schöne auserlesene Comödien und Tragödien zu befinden, und zuvor nie in Druck aussgegangen. Allen — folgt wie oben. Gedruckt im Jahre MDCXXX.

und gehalten," sondern in „Frankreich | Teutschland und in andern Orten."

Die Vorrede zum ersten Bande ist nur eine Wiederholung der des Liebeskampfes, eine mühsam zusammengestoppelte Kompilation, welche mit grossem Aufwande an erborgter Gelehrsamkeit für die „Recreationen des Gemüths" durch das Komödispiel Reklame macht und mit Berufung auf die Gunst von Kaisern, Königen, Kurfürsten, Fürsten und anderen Hochverständigen für die Ehrbarkeit der Komödianten eintritt, da durch den ruchlosen und epikurischen Lebenswandel einiger leichtsinniger Gesellen der Name der Komödianten also verhasst geworden. Auch diese Vorrede [19]), die im Vergleich mit dem Original stilistisch etwas gereinigt ist, schliesst mit einem Hinweis auf die Uebersetzungen der neuen französischen Stücke, deren der Uebersetzer noch mehrere in Aussicht stellt.

Die Vorrede zum 2. Bande, die höchst umständlich mit grosser Genugthuung alle Ehren registriert, die den Histrionen einmal im alten Rom erwiesen worden sind, ist eine Wiederholung der Vorrede von 1620. Der Herausgeber hat es nicht für nötig erachtet, den 50 Jahre alten Text zu verbessern; dagegen hat er wiederum die Worte „Englische Comödianten" in „Englische und Frantzösische Comödianten" erweitert.

Der 3. Band hat keine Vorrede.

Der Herausgeber war sich also gemäss den in Titel und Vorreden eingefügten Zusätzen des Neuen und Wert-

---

[19]) P. Lindau, im Magazin für die Litteratur des In- und Auslands No. 46 (1868), vermutet, dass der Herausgeber der Schaubühne die Vorrede Molières zu dem 1669 erschienenen Tartuffe benutzt habe, weil er die abgeschriebene Vorrede des „Liebeskampf" nicht kennt. Auffallende Aehnlichkeit im Gedankengang, namentlich in den Argumenten zur Verteidigung der Komödie, lassen jedoch erkennen, dass der grosse französische Dichter aus denselben Quellen geschöpft hat, wie der unbekannte Deutsche, allerdings mit grösserer Selbständigkeit und Geschicklichkeit.

vollen, das er gab, voll bewusst; und es ist wohl kein Zufall, dass die Mehrzahl der französischen Komödien an die Spitze der Sammlung gestellt ist. Betrachten wir die in dem stattlichen Oktavbande abgedruckten Stücke, im ganzen 22, so sehen wir Altes und Neues im wirren Durcheinander: biblische Stoffe als späte Ausläufer aus dem 16. Jahrhundert neben puppenspielmässiger Bearbeitung. Benutzung eines englischen und eines deutschen Dramatikers, Bearbeitungen aus dem italienischen Epos und Roman, ein derbwitziges Pickelheringspiel, daneben Molière und seine Zeitgenossen. Bemerkenswert ist, dass die Sammlung kein Stück von Shakespeare enthält, der in den „Englischen Comedien und Tragedien" mit dem Titus Andronicus, wenigstens mittelbar, vertreten ist, und ferner keines von Paul Scarron, der gleichzeitigen Nachrichten zufolge als komischer Dichter schon in Deutschland geschätzt war [20]).

Der erste Band der Schaubühne enthält im wesentlichen die neuen französischen Bereicherungen [21]). Drei Lustspiele Molières „Amor der Arzt" (L'amour médecin), „Die köstliche Lächerlichkeit" (Les précieuses ridicules), „Der Hanrey in der Einbildung" (Sganarelle ou le cocu imaginaire), dem das Gegenstück „Die Hanreyin in der Einbildung (La cocue imaginaire) von Donneau de Visé folgt. Dann zwei Stücke von Philippe Quinault „Die Comödie ohne Comödie" (La comédie sans comédie) und „Die buhlhaffte Mutter" (La mère coquette) [22]), eins von Boisrobert „Die Eyfernde mit ihr selbst" (La jalouse d'elle-même), endlich die einzige französische Tragödie „Antiochus" von Thomas Corneille: im ganzen sieben französische Stücke, neben denen sich eine deutsche gereimte Komödie „Damons Triumphspiel, darinnen

[20]) vgl. Bolte, a. a. O. p. 122.

[21]) vgl. Creizenach, a. a. O. p. 3 ff.

[22]) von Lessing, Hamburgische Dramaturgie, 14. Stück, lobend erwähnt.

die Laster verworfen, die Weisheiten und Tugenden rühmlichst auf und angenommen werden“ recht steif und veraltet ausnimmt.

Die beiden anderen Bände bringen überwiegend Wiederholungen aus den bekannten Drucken von 1620 und 1630.[23]) Hier marschieren die alten Bandenstücke, die den festen Bestand des Repertoirs bilden, wieder auf, vermehrt um ein „Lustiges Pickelhäringspiel“ und „Thaliclea die Grossmüthige,“ eine langweilige Dramatisierung des Romans von Pallavacini. Während der zweite Band an französischen Stücken „Der Verliebten Kunstgriffe“ (Les intrigues amoureuses) von Gabriel Gilbert und „Der unbesonnene Liebhaber“ (L'amant indiscret) von Quinault, aber nichts von Molière enthält, bringt der 3. Band „L'Avare“ und „Georges Dandin ou le mari confondu“ unter den Titeln „Der Geitzige“ und „Georg Dandin oder der verwirrte Ehemann.“ Wir haben unter 22 Stücken 12 französische, darunter fünf von Molière zu erwähnen gehabt. — Dies sind die ältesten deutschen Molière-Übersetzungen. — Den Dolmetsch kennen wir nicht. Dass er selbst Schauspieler gewesen sei, lässt sich nicht beweisen. Dass er aber den Komödiantenkreisen zum mindesten nahe stand und für ihre Zwecke arbeitete, geht, wie oben gesehen, aus der Anlage und dem Zwecke der Schaubühne hervor. Das Verdienst, die Bedeutung Molières für die deutsche Bühne erkannt zu haben, gebührt den Komödianten. Der grösste Dramatiker Frankreichs, der sich durch geniale Hebung vorhandener populärer Motive aufgeschwungen hatte, fiel nicht in die Hände eines bühnenfeindlichen gelehrten Interpreten; an der Hand eines unbekannt gebliebenen Komödianten setzte er, der selber als wandernder Komödiant begonnen hatte, den Fuss sogleich auf die deutsche Bühne.

[33]) Genaue Beschreibung der beiden Sammlungen bei Creizenach, a. a. O. p. LXXIII.

Unter dem gegebenen Gesichtspunkt, dem der lebendigen Bühne, muss die Auswahl der fünf Stücke als eine glückliche bezeichnet werden. Es sind nicht die höchsten Leistungen Molières, aber die für ein ungebildetes Publikum wirksamsten. Der Uebersetzer ist dem Geschmack und dem Verständnis dieses Publikums mit grossem Geschick entgegengekommen. Die Komödien tragen alle einen gemeinsamen Charakter, sie gehören einer Gattung an, die den Deutschen, wenn auch in roherer Form vertraut war, wenigstens, was die Auswahl der Stoffe, die Art der Intriguen und den Hauptteil der komischen Figuren betrifft. Sie sind ihrer Anlage und Technik nach Farcen[24]), die in ihren komischen Zügen die Beeinflussung durch die italienische Commedia dell'arte nicht verleugnen. Zwei von ihnen sind reine Possen, „Le cocu imaginaire" und „L'amour médecin." Aber auch Georges Dandin, der in der lächerlichen Rolle des ver-

---

[24]) vgl. Auguste Ehrhard, Les comédies de Molière en Allemagne. Paris 1888. Das breit aber klar geschriebene Buch, dem R. Mahrenholtz (Herrigs Archiv, Bd. 84, p. 216) mit Recht Chauvinismus vorwirft, beruht auf sicherer Kenntnis der deutschen Litteratur, ist aber voll einseitiger und schiefer Urteile. Für das originale Talent Chr. Reuters hat E. kein Verständnis. Holberg ist ihm ein blosser Nachahmer Molières. Lessing ist ein vom Patriotismus exaltierter Schriftsteller, der sich mit Logau und dem Nibelungenliede beschäftigt habe, um seinen Landsleuten eine nationale Litteratur vorzuzaubern. Jede Bewegung wird aus französischem Einfluss abgeleitet. Selbst Lessings Opposition gegen den französischen Geschmack wird ausschliesslich auf Diderot, die der Stürmer und Dränger einseitig auf Rousseau zurückgeführt. Molières Einfluss auf Goethe kann trotz der mehrfach ausgesprochenen Vorliebe mit dem Skakespeares an Bedeutung und Fruchtbarkeit nicht verglichen werden. A. W. Schlegel und die ganze Romantik werden wegen Missachtung Molières verworfen, Kotzebue, der ihn ausnutzte, wird „le plus grand comique d'Allemagne" genannt. Die neueste deutsche Dramatik wird gänzlich kritiklos und ohne jedes Unterscheidungsgefühl für die Grösseren, Kleineren und Kleinsten behandelt. Dankenswert sind die vielfachen Hinweise auf die Benutzung Molières, die teils schon gegeben, zum grossen Teil aber, namentlich für Iffland und Kotzebue, noch nicht bekannt waren.

wirrten Ehemanns tieftragisch wirkt, der Avare, der auf der Grenze zur grossen Charakterstudie steht, und die Précieuses ridicules, die im Rahmen des beliebten Verkleidungsscherzes mit folgender Prügelscene eine litterarische Satire von unvergänglicher Bedeutung enthalten, gehören ihrer äusseren Erscheinung nach in dasselbe Gebiet. Diese Art steht noch innerhalb der populären Tradition der Bühne durch die grosse Rolle, welche den listigen und lustigen Dienern angewiesen ist; es ist die derbere Gattung, zu der Molière trotz Boileau immer wieder, an seine Anfänge erinnernd, zurückkehrte, während er die valets und suivantes als Träger der niederen Komik aus seinen grössten und reifsten Schöpfungen wie dem Misanthrope und den Femmes savantes verbannt hat. In unseren Farcen sind die Diener die eigentlichen Träger der Handlung, die wissenden, die den Knoten der Intrigue schürzen und lösen. Trotz der sehr verfeinerten Technik und der psychologischen Vertiefung der komischen Motive weisen Molières lustige Personen in diesen Stücken kaum andere lächerliche Züge auf, als das Publikum der Wanderbühne bei seinen Lieblingen, dem Pickelhering, Schambitasche, Hans Knappkäse, Hanswurst u. s. w. zu belachen gewohnt war[25]). Wenn im Cocu imaginaire der verliebte Lélie von der Not seines Herzens jammert, und sein hungriger Diener Gros-René von der Not seines Magens, so ist

[25]) Justus Möser, in seinem launigen „Harlekin oder die Vertheidigung des Groteske-Komischen," lässt diesen seine Ansprüche an die grossen Komiker feststellen: „Sonst liesse sich vielleicht aus einigen Scenen des Aristophanes und Plautus zeigen, dass die grossen Meister, eben wie Terenz und Molière, von meinen Vorfahren so manche schöne Stellung abgeborgt und solche mit ihren geschickten Pinseln originalisirt haben," Kl. Scriften. Bremen 1777, p. 34. „Wenigstens hat mir die Stimme des Volkes, oder der Natur, worauf Molière und Pope das Urteil des guten Geschmacks in komischen Werken ankommen lassen, gar oft zu erkennen gegeben, dass meine blosse Figur ihr Zwerchfell erschüttert habe." p. 59.

diese Parodie einer edlen Leidenschaft durch eine weniger edle, der Liebe durch den Hunger, ein alter Spass des gefrässigen Pickelhering, den die englischen Komödianten nicht selten benutzen. Ebenso erinnert in dem mit Zügen niederer Komik noch reich ausgestatteten Avare das lustige Gebahren des biederen Maître Jacques, der sich eine andere Mütze aufsetzt, je nachdem er als Koch oder Kutscher von seinem Herrn angesprochen wird, noch stark an die Verwendung von John Posset in Jacob Ayrers Fastnachtspielen und Römischen Tragödien. Auch der dummpfiffige Lubin im Georges Dandin trägt unverkennbar die Züge des Hanswurst. — Seine komischen Lieblinge fand das deutsche Publikum bei Molière wieder. Aber sie trieben ihr zügelloses Wesen nicht mehr ausserhalb der Handlung als selbständiges komisches Element: die Plänkler waren eingezogen und mussten dem von einer weisen Technik geleiteten Ganzen sich einfügen.

Auch die Stoffe unserer Farcen halten sich meist in einem Gebiete, das dem Publikum schon vertraut war. Molière hat, wo er eine komische Vorlage fand, frisch zugegriffen; auch er hat aus dem internationalen Gemeingut geschöpft, das im 16. und 17. Jahrhundert herrenlos auf der Strasse lag und von jedem glücklichen Finder nach seiner Art umgeprägt werden durfte. So kann es nicht überraschen, wenn er sich mit einem beliebten deutschen Dichter in der Behandlung des gleichen Stoffes trifft. Georges Dandin beruht auf derselben Vorlage wie „Das Weib im Brunnen“ [26]) von Hans Sachs. Beide gehen auf eine Novelle von Boccaccio [27]) zurück. Ebenso ist die Komödie

[26]) Ein Fassnachtspiel mit drey Personen. Sämtliche Fastnachtspiele ed. Goetze. 4. Bd., p. 102 ff.

[27]) Giornata VII. Nov. IV. Tofano chiude una notte fuor di casa la moglie, la quale non potendo per prieghi rientrare, fa vista di gittarsi in un pozzo, e gittavi una gran pietra. Tofano esce di casa e corre là, ed ella in casa se n'entra e serra lui di fuori e sgridandolo il vitupera.

des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig „Von geschwinder Weiberlist einer Ehebrecherin“[28]) einer Anekdote von Michael Lindner[29]) entnommen, deren italienisches Original aus Giovanni Fiorentinos „Pecorone“[30]) dem Georges Dandin und früher schon der Ecole des femmes[31]) komische Züge geliefert hat, die auch auf Shakespeares „Merry wives of Windsor“ gewirkt haben. Diese italienische Novelle hat andrerseits die Erzählung „El curioso impertinente“ in Cervantes Don Quixote stark beeinflusst, die nach einer älteren deutschen Uebersetzung[32]) im „Liebeskampf“ als Tragi-Komödie „Unzeittiger Vorwitz“ dramatisiert worden ist[33]). Der Ursprung des Stoffes aus derselben Quelle hat zwischen diesem Bandenstück und dem Georges Dandin ganz überraschende Aehnlichkeiten hervorgebracht.

Auch die Charaktere der Hauptpersonen, die Molière in diesen Stücken fast ausschliesslich dem mittleren und niederen Bürgerstande entnommen hat, konnten für den deutschen Zuschauer nicht schwer zu erfassen sein. Die

---

[28]) Die Schauspiele des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig ed. Holland. Litt. Verein 1855, p. 875—878.

[29]) Michael Lindners Rastbüchlein und Katzipori ed. Lichtenstein L. V. 1883, p. 8—13 „Von eim goldschmidt und armen studenten.„

[30]) In Milano, 1554. Giornata I, Nov. II.

[31]) Œuvres complètes de Molière. 3e édition publiée par L. Aimé-Martin. Tome V, p. 71, 74—75.

[32]) Unzeitiger Fürwitz, Eie Newe und schöne Historia Jetzo aus Spanischer Sprache in die Deutsche bracht. 1617 (Breslauer Stadtbibliothek). Goedeke II, 577.

[33]) Creizenach, a. a. O. p. 259—322. Dem Liebespaare Angélique-Clitandre entsprechen Juliane-Mannus, der Claudine und Lubin entsprechen Alacinna und Monsieur Schosswitz. Juliana geht auf ihren Liebhaber Mannus los, wie Angélique auf den Clitandre mit dem Stocke. Beide hantieren zum Schrecken des Ehemanns mit einem Dolche, mit dem sie sich nicht erstechen.

Dieselbe Intrigue liegt dem Zwischenspiel von „Comoedia oder Prob getrewer Liebe“ im „Liebeskampf“ sehr stark vergröbert zu Grunde. Der Bauer Drewes giebt dem Pickelhering 115 Thaler, um die Treue seiner Frau damit zu versuchen. Diese ergiebt sich schon für einen neuen Rock.

Helden der grossen französischen Tragödie mussten, wie Kormart richtig erkannt hatte, dem Publikum unfassbar, schattenhaft erscheinen. Molière bringt in diesen Farcen Typen auf die Bühne, die durch die einseitige Betonung eines komischen Zuges gekennzeichnet sind. Gerade diese einseitig ausgeprägten Figuren, die den Stempel ihrer besonderen Lächerlichkeit auf der Stirn tragen, konnten dem deutschen Publikum die Anschauung von einem Charakter beibringen, der sich selbst treu bleibt[34]).

Der Uebersetzer bot also dem Publikum diejenigen Stücke, welche seinem Geschmack und seiner Gewohnheit durch die Behandlung bekannter Motive entsprachen und wiederum durch die Vertiefung dieser Motive, durch die Verfeinerung der Technik und die Veredelung der Sprache etwas ganz Neues boten. Diese Dramen waren die Brücke, welche zur Aufnahme und zum Verständnis der grösseren Schöpfungen des Dichters, des Tartuffe und des Misanthrope führen mussten. Die Verdeutschung gerade dieser Stücke ist ein unschätzbarer Dienst, der dem verlotterten, veralteten Repertoir der Schaubühne geleistet wurde. Die Behauptung E. Devrients, dass mit Molière auch in Deutschland die eigentliche Kunst der Menschendarstellung begonnen habe[35]), erscheint nicht zu kühn, da hier zum ersten Male Berufsschauspielern die Aufgabe wurde, wirkliche Menschen darzustellen.

Es entsteht die Frage nach dem Werte der Uebersetzung. Sie hat in der Litteraturgeschichte nicht die Beachtung gefunden, welche ihr als hervorragendem Ereignis in der Geschichte der deutschen Schaubühne zukommt. Sie ist vernachlässigt und vergessen worden, vornehmlich durch die jetzt zurückgewiesene falsche Annahme, dass der berühmte Bandenführer Johannes Velten der Verfasser der grossen

[34]) vgl. Ehrhard a. a. O. p. 59.

[35]) Geschichte der Schauspielkunst, Bd. I.

Molière-Uebersetzung von 1695 sei, des „Histrio Gallicus," welcher der ersten Uebersetzung von 1694 als verbesserte Auflage nachgeschickt wurde, weil die Buchstaben vor Scham über die Liederlichkeit dieser Arbeit auf dem Papier rot geworden seien[36]). Diese Uebertragung, die garnicht im Hinblick auf die Bühne, sondern zur Erlernung der französischen Sprache verfasst ist, benutzt die ältere von 1670 an mehr als einer Stelle, zuweilen wörtlich[37]). Trotzdem wurde sie vielfach für die erste Uebersetzung Molièrescher Lustspiele gehalten. Während Gottsched in seiner „Schaubühne"[38]) unsere fünf Komödien richtig citiert, finden sie bei J. F. Löwen[39]) und C. H. Schmid[40]) keine Erwähnung; auch Baudissin, in der Einleitung zu seiner Molière-Uebersetzung, gedenkt ihrer nicht, sie werden sogar in der grossen Sammlung „Bibliographie Molièresque"[41])übergangen. Die irrtümliche Annahme, dass Velten die Nürnberger Uebersetzung verfasst habe, hat die Beurteilung der älteren Uebersetzung, wo sie wirklich erwähnt wird, ungünstig beeinflusst. Durch den Nimbus des trefflichen Komödianten lassen sich Fürstenau[42]) und Devrient[43])verleiten, einen Fortschritt der Nürnberger Uebersetzung gegen die Frankfurter festzustellen. Ihre platte und rohe

---

[36]) Histrio Gallicus Comico-Satyricus Sine exemplo oder die überaus anmuthigen und lustigen Comödien des Fürtrefflichen und unvergleichlichen Königl. Frantzösischen Comödiantens Herrn von Molière. Wieder aufs Neue und mit grosser Mühe und sonderbarem Fleiss Auch dem Molièrischen Genio gemäss in das rein Teutsche übersezt etc. Nürnberg 1695.

[37]) F. Zarncke, Chr. Reuter. Abhandl. der sächs. Akad. der Wissenschaft. IX. p. 470, und J. Bolte a. a. O. p. 92.

[38]) Bd. I.

[39]) Schriften, Hamburg, 1768.

[40]) Chronologie des deutschen Theaters. Leipzig 1775.

[41]) par le bibliophile Jacob (Lacroix).

[42]) Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten zu Sachsen. Dresden 1861. I, p. 275.

[43]) a. a. O.

Sprache soll nach Devrient den Velten bewogen haben, eine neue Uebersetzung selbst zu besorgen[44]).

Von F. Lottheissen wird sie ohne näheres Eingehen erwähnt[45]), während sie von P. Lindau in der Einleitung zu der Bierlingschen Uebersetzung verworfen wird.

Im Gegensatz zu diesen würdigt Zarncke in seinem „Christian Reuter redivivus"[46]) den Zweck und den Wert des Unternehmens. „Die Uebersetzung ist recht frisch, man erkennt die Bestimmung für die Bühne, während die spätere Uebersetzung von 1694, die freilich bestimmt war, an ihr das Französische zu lernen, und sich daher weit mehr an den Wortlaut des Originals anschliessen musste, viel steifleinener ausgefallen ist, und auch die Korrektur von 1695 meines Erachtens die Uebersetzung von 1670 nicht erreicht. Diesem Urteil schliesst sich Bolte[47]) an, dem die Rede roh aber lebendig erscheint. Ebenso wird der stilistische Wert von französischer Seite trotz allen gerügten Vergröberungen einsichtsvoll gewürdigt. Ehrhard[48]) schreibt: „Mais ces tâches ne doivent pas nous empêcher de reconnaître les mérites du traducteur."

Der stilistische Wert der Uebersetzung kann nicht einseitig an dem Original gemessen werden. Es fragt sich, wie weit der Uebersetzer durch die Sprachmittel seiner Zeit überhaupt in Stand gesetzt war, dem Ausdruck eines Dichters zu folgen, der sich erst in unseren Tagen einem deutschen Dolmetsch unterwerfen zu wollen scheint. Die stilistischen Leistungen der bühnenfremden dramatischen Litteratur können für eine Beurteilung nicht in Betracht kommen, obgleich sie die späteren Haupt- und Staatsaktionen sprachlich beeinflusst haben. Die Bedeutung der

[44]) a. a. O.
[45]) Molière. Sein Leben und seine Werke.
[46]) p. 740.
[47]) a. a. O. p. 88.
[48]) a. a. O. p. 65.

Übersetzung muss im Verhältnis zu der Sprache erwogen werden, die auf der Bühne wirklich gehört wurde, und der sich später volksmässigere Schriftsteller wie Christian Weise und Reuter näherten. Die Sprache des von den Dichtern im Stich gelassenen Theaters war gänzlich verwildert. Die Komödianten sprachen eine Art Jargon, der alles, was in ihre Hände fiel, gleichmässig nivellierend verrohte. Einen wirklichen Dialog kannten sie nicht, nur Monologe, die sich ohne psychologische Entsprechung folgten. Wie sich jede Handlung sichtbar auf der Bühne vollzog, so musste auch jede Stimmung, jede Absicht dem Hörer ausdrücklich mitgeteilt werden, so dass seiner Phantasie nichts hinzuzudenken übrig blieb. Auch Kormart steht in dem, was er in seinen Bearbeitungen selbständig giebt, noch durchaus in dieser Komödiantenmanier. Die Repertoirstücke, die aus den älteren Sammlungen in die Schaubühne wieder aufgenommen wurden, haben stilistisch keine Wandelung erfahren; auch die neuhinzugekommenen Dramatisierungen stehen sprachlich auf derselben primitiven Stufe. Späteren Nachrichten zufolge wurden Molièresche Lustspiele nach solchen „freyen und bekannten Hauptstücken" zur Erholung des Publikums aufgeführt[49]). In dieser Zusammengehörigkeit betrachtet, lässt sich der ausserordentliche sprachliche Fortschritt ermessen, der durch eine zuverlässige und verständige Übersetzung des französischen Klassikers gemacht werden musste. Denn wir haben es zum ersten Male in der Geschichte der Schaubühne mit einer wirklichen wörtlichen Übersetzung zu thun. Frühere Bearbeitungen für die Bühne waren nur in Handschriften vorhanden gewesen, die als ein kostbarer Besitz von den Prinzipalen ängstlich behütet wurden und je weiter sie sich, meist durch unredlichen Erwerb, verbreiteten, um so stärker entstellt wurden. Unser Übersetzer konnte

[49]) vgl. E. Mentzel, Geschichte der Schauspielkunst in Frankfurt a. M. 1888.

sich an Drucke halten. Er hatte einen sicheren Text[50]) und auch den nötigen Respekt vor dem Worte des Dichters. Er hat nichts Wesentliches geändert oder gestrichen, er hat sich zu entstellenden Zusätzen nicht verleiten lassen. Er schliesst sich an den Originaltext mit einer bis dahin noch nicht geübten Gewissenhaftigkeit an, soweit es der deutsche Sprachgebrauch und die Rücksicht auf ein ungebildetes Publikum zulässt. Dieses vom Übersetzer mit Bewusstsein verfolgte Princip, den französischen Dichter getreu aber durchaus mit deutschem Sprachsinn wiederzugeben, verleiht seinem Werke eine litterarische Bedeutung, welche eine stilistische Untersuchung rechtfertigt und belohnt. Dass natürlich nur der Verstand und nicht die Gracie der Molièreschen Komik in die Verdeutschung hinübergerettet worden ist, muss von vorn herein angenommen, und auch diese Uebertragung, wie alle anderen dieser Zeit, unter dem Hauptgesichtspunkt der sprachlichen Vergröberung betrachtet werden. Nicht nur der damalige Abstand der beiden Sprachen fällt ins Gewicht, sondern auch der Unterschied der gesamten Bildung beider Völker, der nie zum Nachteile Deutschlands grösser war als in dieser unglücklichen Periode nach dem dreissigjährigen Kriege. Wir werden ferner auf die Eigenart der übersetzten Komödien Rücksicht nehmen müssen, in wie weit sie, auf einfachen Voraussetzungen beruhend, dem Verständnis des Uebersetzers entgegenkommen oder sich ihm

[50]) P. Lindau a. a. O. hat für zwei Uebersetzungen die vom Uebersetzer zu Grunde gelegten Ausgaben nachgewiesen: „Les Précieuses ridicules.“ Paris, Guillaume de Luyne 1650. „Sganarelle ou le Cocu imaginaire.“ Paris, Thomas Joly 1665.

Dieser von Molière selbst besorgten Ausgabe war eine erste unrechtmässige (Paris, Jean Ribou 1660) vorausgegangen von einem Sieur de Neuf-Villenaine, der angeblich als begeisterter Verehrer des Sganarelle das Stück auswendig gelernt und mit Privileg auf seinen Namen hatte drucken lassen. Dieser Herr von N. ist nach Lacroix (Nouvelle collection Molièresque IX) kein anderer gewesen als Donneau de Visé, der Verfasser der geistlosen Nachahmung „La Cocue imaginaire“ Paris 1660.

durch die Behandlung eigentümlicher gesellschaftlicher und litterarischer Verhältnisse entziehen. Wir werden ferner die Ungleichmässigkeiten zwischen den einzelnen Leistungen zu beachten haben, die sich in der Uebersetzung des „Geizigen“ zu so auffallenden Unterschieden erheben, dass sie auf einen zweiten Dolmetsch schliessen lassen, der sich von dem ersten erheblich unterscheidet.

Die anderen französischen Uebersetzungen bieten der stilistischen Untersuchung wenig Material, weil sie als Prosaauflösungen von ursprünglichen Alexandrinerstücken freier gehalten sind. Wir werden sie nur berücksichtigen, soweit sie zur Charakteristik des Uebersetzers beitragen.

II.

Bildung des Uebersetzers.

Der Uebersetzer der in der „Schaubühne“ enthaltenen französischen Dramen scheint nicht ganz ohne Bildung gewesen zu sein, wenn auch die bezüglichen Stellen noch keineswegs darauf schliessen lassen, dass er, wie Velten und viele andere Komödianten, aus akademischen Kreisen hervorgegangen sei. Die Anspielungen auf die antike Mythologie giebt er ohne Missverständnisse wieder, auch zeigt er gelegentlich durch einen erklärenden Zusatz, dass ihm der Gegenstand vertraut ist. So übersetzt er „Timandre est un Argus“ „so ist doch Timander ein hundertäugiger Argus:“ „une Vestale“ wird zur „Vestalischen Nonne“, wie in Ayrers Römerstücken, und aus dem einfachen „Soleil“ macht er im Verse ein prächtiges „Phoebus-Licht“, wie er auch „ô ciel“ mit „o ihr Götter“ und „Tudieu“ mit „Bey dem Apollo“ wiedergiebt. Derartige mythologische Kenntnisse berechtigen noch nicht, eine höhere Bildung anzunehmen: denn selbst in den rohesten Bandenstücken, die mit der deutschen Grammatik im offenen Kampfe stehen, findet sich durchgängig eine genaue Bekanntschaft mit dem

Olymp und seinen Bewohnern. Zwar ist die Neigung des geschmackvolleren Uebersetzers zu mythologischen Anspielungen gering. Stark genug war sie jedoch, ihn zu dem einzigen grösseren, in voller Willkür geschriebenen Zusatz zu veranlassen, der noch dazu durch einen bedenklichen Fehler an der Echtheit seiner klassischen Kenntnisse Zweifel erregen muss. In den „Précieuses ridicules" (Scene X) wird dem schöngeistigen Mascarille, der die Vorzüge seines impromptu erklärt, von Cathos mit einem bewundernden „tout à fait bien" zugestimmt, in der Uebersetzung dagegen: „Nicht anderst | als wenn es der Ovidius auss dem Caballinischen Brunnen mit dem Hamen herausgefischt hätte".*) Gemeint ist offenbar der Quell Castalia. Ein anderer Fehler „Asinos" statt des griechischen „atmos" (L'amour médecin, Scene V) ist wohl kaum dem Setzer zur Last zu legen. Dagegen beweist eine Stelle in „Le docteur de verre" (La comédie sans comédie, acte III), dass der Uebersetzer etwas lateinisch verstanden hat, wenn er auch nicht alle lateinischen Brocken als solche erkannt hat.

„Sic, je suis moniteur du morbe qui l'attaque,
Votre gener futur est hypocondriaque,
Son Esprit qu' Olympique on pouvoit nominer,
N'a plus la faculté de ratiociner,"

„Sic, ich bin hergeschickt worden als ein Monitor, dass seine Krankheit hypochondrisch sey | sein Gemüt | welches man Olimpisch nennen könnte | hat die Kraft zu ratiociniren vergessen."

„Plutost dans votre Dome il le faut expecter.
Avant que de Phébus le Globe vivifique
Soit prest de perficer son cours hémisphérique,
Malgré de son esprit la perturbation
On fera de son corps ici la translation."

„Der Herr expectire ihn vielmehr allhier in seinem Domo, ehe dass Phoebi lebendiger Globus seinen hemisphärischen Lauff vollbracht | wird man | ungeacht der pertur-

*) Oder sollte der „Caballini'sche Brunnen" die scherzhafte lateinische Uebersetzung für Hippokrene sein?

bation seines Gemüts | seinen Leib anhero transferiren". Eine feinere lateinische Anspielung im „Sganarelle" (Scene VI) scheint der Uebersetzer nicht verstanden zu haben. Die Worte des Hanreys in der Einbildung

„Sganarelle est un nom qu'on ne me dira plus.
Et l'on va m'appeler seigneur Cornelius."

verdeutscht er richtig: „Sganarella ist mein Nahm | aber nun werde ich nicht mehr also sondern Cornelius heissen | ". Aber das folgende „es ist meiner Ehr daran gelegen" (I'en suis pour mon honneur) verkehrt den Gedanken in sein Gegenteil. Die klassischen Kenntnisse des Mannes sind offenbar nicht bedeutend.

Anders verhält es sich mit der Kenntnis des französischen. Die Uebersetzung, welche weder gleich der Greflingerschen zur besseren Erlernung noch gleich dem „Histrio Gallicus" zur Unterweisung in der fremden Sprache verfasst ist, ist ohne die Hülfe des Lexikons gemacht und beruht allein auf der praktischen Vertrautheit mit der französischen Sprache. Unbekannte Worte sind vom Autor nicht nachgeschlagen, sondern aus dem Zusammenhange erraten worden. Er übersetzt „Les symptômes qu'elle a" „Die Ohnmachten | die sie hat", „L'un va en tortue" „Der eine geht wie ein Schneck" oder „et vos attraits exigent leurs droits seigneuriaux" „denn ihre Augenstrahlen üben ihr Herrschafts-Recht." Für Gallicismen, deren Sinn er ahnt, ohne das angewandte Bild im einzelnen zu verstehen, setzt er, meist mit richtigem Instinkt, eine ungefähr entsprechende deutsche Wendung ein. „Ah! ah! coquins! vous avez l'audace d'aller sur nos brisées!" „Haha | ihr Schelmen seyd so keck | dass ihr uns die Schuh ausstreten dörfft." „C'est fort bien fait d'apprendre aux gens à vivre, et de leur montrer leur bec jaune," „— — — und ihnen die Feige weist." Zuweilen aber vergreift er sich, so dass gerade das Gegenteil erraten wird. „et il n'est pas question

d'aller faire ici un pas de clerc". „und haben wir hier mit keinen Schulfüchsen zu thun." Viele Versehen und Flüchtigkeiten sind bei einer Uebersetzung, die für die Darstellung berechnet ist und nicht philologisch genau sein will, natürlich, eigentliche grobe Fehler und Missverständnisse nicht häufig. Der schlimmste ist die Uebersetzung des bekannten „C'est là savoir le fin des choses, le grand fin, le fin du fin." (Préc. rid. Sc. X.) „Das heisst das Ende aller Sachen | das grosse End' das Ende aller Ende wissen." Im Personenverzeichnis des „Georges Dandin" wird „Monsieur de Sotenville gentilhomme campagnard" zu einem „Edelmann aus Champagnien." Ganz ins Gegenteil verkehrt ist die Klage der preciösen Madelon „Nous avons été jusqu'ici dans un jeûne effroyable de divertissements." „Wir haben seit der Fastenzeit allerhand Kurtzweil getrieben." Während der Uebersetzer die französische Umgangssprache mit genügender Sicherheit beherrscht, gebricht es ihm völlig an Verständnis für den Molièrischen Witz, so dass er selbst gröbere Wortspiele nicht nachzuahmen weiss, wie sich später im einzelnen zeigen wird. Irgendwelche Kenntnis der französischen Litteratur, der Gruppierung der Parteien oder der Feindschaft zwischen den rivalisierenden Theatern zu Paris ist ihm, namentlich gemäss der Uebersetzung der „Précieuces ridicules," nicht zuzuschreiben. Soviel aus seinem Werke hervorgeht, haben wir uns den Uebersetzer als einen Mann des Theaters ohne modernlitterarische oder klassische Bildung vorzustellen, dem gewisse Erinnerungen lateinischer Schulkenntnisse nicht mangeln, als einen geschickten und verständigen Komödianten, der zu seinem Unternehmen mit praktisch erworbener Kenntnis des Französischen und mit grosser Gewandtheit in der deutschen Umgangssprache ausgerüstet ist. — Wir werden im folgenden versuchen, von der besonderen Beschaffenheit jedes Stückes ausgehend ein Bild von seiner Verdeutschung zu geben, die Argumente für die

Annahme eines zweiten Uebersetzers — des „Avare“ — zusammenstellen und die gemeinsamen stilistischen Erscheinungen aller Stücke in einem gemeinsamen Kapitel behandeln. Zum Schlusse sollen die frühesten Einwirkungen Molières auf deutsche Dichter, um einige Züge vermehrt, zusammengestellt werden.

Amor der Artzt. (L'amour médecin.)

L' amour médecin ist eine kleine comédie-ballet von der leichtesten harmlosesten Gattung, ein impromptu, das zur Unterhaltung des Königs in Versailles in 5 Tagen geschrieben, gelernt und aufgeführt worden war. „Il est le plus précipité de tous ceux que Sa Majesté m'a commandés,“ sagt Molière im Vorwort. In einem Vorspiel vereinigen sich drei Künste, Musik, Ballet und Komödie, den grössten König der Welt gemeinsam zu unterhalten. 1. Akt. Der brave Bürger Sganarelle ist in Sorge versetzt durch das Siechtum seiner Tochter, dessen Ursache er zwar ahnt aber nicht gern zugeben will. Diese verzehrt sich vor Gram, weil sie den Clitandre liebt, während der allzuzärtliche Vater die Tochter noch nicht aus dem Hause geben will. 2. Akt. Sganarelle beruft ein Kollegium von 4 Ärzten, die feierlich tanzend daher kommen und sich zu einer Konsultation in aller Form niederlassen, aus der nach endlosem Gezänk und Aufwand grosser Gelehrsamkeit vier Meinungen als unanfechtbar hervorgehen. Nach den Ärzten tritt ein Quacksalber auf, der die wunderbare Kraft des Allheilmittels Oriétan in einem langen Singsang preist. 3. Akt. Ein Anschlag des Kammermädchens Lisette wird in Scene gesetzt: Clitandre erscheint in der Rolle des Arztes, der alle Krankheiten ohne Arzeneien, nur durch Einwirkung auf das Gemüt, zu heilen im Stande ist. Um die Phantasie der heiratslustigen Tochter zu beruhigen, rät er dem Vater, sie eine Scheinhochzeit mit ihm eingehen zu lassen. Diese vollzieht sich zur grossen Belustigung des einfältigen Sgana

rella. Bei der Ceremonie wird die Tochter zusehends gesünder und froher. Endlich wird sie von Clitandre hinweggeführt, die Hochzeit zu beschliessen. Der genarrte Vater wird von hereinströmenden Tänzern, die ein Schlussballet aufführen, an der Verfolgung gehindert. Komödie, Ballet und Musik haben das Schlusswort: Sie sind die Feinde der Trauer, die wahren Aerzte der Seele.

Der Uebersetzer hat zwar das eigentliche Lustspiel getreu wiedergegeben, dagegen den Charakter des Ganzen sehr verändert, indem er Tanz und Gesang in Vor- und Nachspiel fast gänzlich beseitigt. Der Prolog, in welchem die drei Künste dem Könige huldigen, ist fortgefallen. Augenscheinlich war es die Absicht des Uebersetzers, diese Figuren überhaupt nicht auftreten zu lassen, da sie im deutschen Personenverzeichnis nicht genannt sind. Trotzdem aber erscheinen sie am Schlusse, wo ihre Anwesenseit unvorbereitet und gänzlich unmotiviert erscheint. Doch kann den Uebersetzer eine andere Rücksicht zur Beseitigung des Vorspiels bewogen haben. Nach einem Streite über ihren Wert vereinigen sich Musik, Ballet und Komödie zu den Versen:

„Unissons-nous tous trois d'une ardeur sans seconde,
Pour donner du plaisir au plus grand roi du monde."

Möglich, dass diese Verse ihn abgeschreckt haben; denn er ist, wie wir auch in den anderen Stücken beobachten werden, selbst den leisesten Anspielungen auf Ludwig XIV. und den Versailler Hof mit Bedacht ausgewichen. Den letzten Chorus der drei Künste, der die Beziehung auf den König nicht mehr enthält, hat er wiedergegeben; allerdings lässt diese Wiedergabe den Verlust des ersten leicht verschmerzen. Die entsetzlichen Verse bezeugen, dass der Uebersetzer „nicht auf dem Parnasso Poetico studieret habe."

„Alle drey zugleich.
Wir seyn allein die Aerzt | die allen helfen können
Drumb soll man uns auch den Titel nicht missgönnen.
Die Komoedie.

Vor die groben Dünste | die aus dem schwartzen Miltz aufsteigen | Kan Hippocrates so wol nicht | als wir das Mittel zeigen."

(Veut on qu' on rabatte, Par des moyens doux,
Les vapeurs de rate Qui vous minent tous?
Qu'on laisse Hippocrate, Et quon vienne à nous.)

Der Uebersetzer, der sich nur an dieser Stelle zu Versen gezwungen hat, hat auch die humoristische Reimerei des Quacksalbers in Prosa verwandelt. Durch diese Beseitigung der Ballet- und operettenhaften Umrahmung hat er dem Ganzen den Charakter des impromptu, des höfischen Gelegenheitsgedichts, genommen. Die heitere Gracie, der zierliche Menuettschritt fehlen der Uebersetzung. Dagegen ist die Uebertragung der eigentlichen Komödie, die dem Uebersetzer keine besonderen Schwierigkeiten bot, wohl gelungen, mit Ausnahme der feierlichen Konsultation, in der die gelehrten termini und die geschraubte Amtssprache nicht leicht wiederzugeben sind. Die einfachen Vorgänge innerhalb der kleinbürgerlichen Familie haben im deutschen den gebührenden schlichten und gemütlichen Ausdruck gefunden. Meisterlich ist die Sprache des einfältigen, bald gutmütig polternden, bald zärtlich besorgten Vaters Sganarelle geraten. Die folgenden Stellen werden erkennen lassen, dass der in seiner Schlichtheit und Herzlichkeit unmittelbar aus dem Leben geschöpfte Ausdruck von einem Dichter dieses Zeitalters kaum übertroffen worden ist. Sganarelle (I,1) „Sie ist tot | mein lieber Freund | dieser Verlust ist sehr empfindlich | und kan nicht ohne Threnen daran gedenken. Ich war nicht gar wol mit ihr zufrieden | und wir haben gar offt miteinander gezankt; aber der Tod schlichtet alles. Sie ist tot | ich beweyne sie. Wenn sie noch bey Leben wäre | hätten wir noch miteinander zu zanken. Von allen Kindern | die mir der Himmel gegeben | hat er mir nur eine Tochter gelassen | und diese Tochter machet mir alle meine Sorgen: Denn sie ist in eine tiefe Melancholey gefallen | und in eine solche Traurigkeit | darauss sie schwerlich wieder wird gezogen werden

können | und deren Ursache ich seither noch nicht habe erfahren können | Ich meinestheils verliere meinen Verstand darüber | und hätte eines guten Raths wol vonnöthen: Ihr seyd meine Enkelin | Ihr meine Nachbarin | und Ihr meine Gevatter-Leut und Freunde | Ich bitte euch | rathet mir | was ich thun solle.“ Sganarelle (I,2) „Sihe | da ist meine Tochter und schöpfft frischen Lufft. Sie sihet mich nicht. Sie seufzet | sie hebet die Augen gen Himmel auf. Guten Morgen | meine liebe Tochter! Nun wohl | wie stehts? Bistu denn noch allzeit so traurig und melancholisch | und wiltu mir nicht sagen, wo es dir mangelt? Ach sag mir doch dein Hertz | mein liebes Kind | sage doch deinem Papa | was dir angelegen ist. Sey ein wenig lustig. Soll ich dich küssen? komm! Ich kann sie also nicht gehen sehen. Aber | sag mir, wiltu machen | dass ich vor Unmuth sterben solle | und darf ich nicht wissen | woher dir diese langwierige Traurigkeit kompt? Entdecke mirs doch | ich schwöre dir | dass ich dir alles geben will was du begehrest. Ja du darfst mir nur sagen | warumb du traurig bist | ich versichere dich | dass ich alles anwenden will | umb dich zu erfreuen. Das ist genug gesagt. Bistu irgend eyfersüchtig über eine von deinen Gespielen | dass sie besser daher gehet | als du | und wolltest irgend einen neuen Zeug zum Kleid haben? Nicht? Ist deine Kammer nicht genugsam geziert | und wolltest du gern ein hübsches Schreib-Tischgen haben? Ist es das auch nicht? Wolltest du gerne etwas lernen? Soll ich dir einen kommen lassen | der dich lehre auf der Laute schlagen. Nicht? Oder hastu einen lieb | und möchtest gern verheurathet sein?“ Dagegen ist die Wiedergabe der grossen Konsultation gänzlich misslungen. Die Disputationen der Ärzte, ihre Renommistereien und Zänkereien sind wörtlich plump übersetzt, meist als Worte ohne Sinn und Verstand. Anspielungen auf Pariser Lokalverhältnisse, die dem Publikum unverständlich bleiben mussten, hat der Übersetzer beseitigt; an dem gelehrten Schwulst ermüdend,

hat er sich einige kleine Striche erlaubt. Gleich der Anfang der Beratung beginnt recht plump und unverständlich. „Wir haben die Kranke genugsam ausgeforschet | ohne Zweiffel hat sie einen trefflich grossen Unrath in ihr“ (et sans doute qu'il y a beaucoup d'impuretés en elle). Ebenso ungeschickt und gänzlich missverstanden sind die Worte des Frieden stiftenden Dr. Tomès: „Denn es ist ein Ding | welches unsern gantzen Leib theilet“ (car c'est une affaire qui partage tout notre corps). Die Liebesgespräche zwischen der Tochter und dem angeblichen Arzte sind wieder gewandter, wenn auch die wortreiche französische Galanterie im Deutschen etwas steif und umständlich erscheint. „Ach! Madame, wie glückselig wäre ich | wenn es wahr wäre | dass ihr alles empfindet | was ich empfinde | und mir erlaubt wäre | aus meinem Gemüt von dem eurigen zu urtheilen:“ sagt der zärtliche Clitandre. Und Lucinde antwortet: „Wenn ihr mir die Erfindung nicht zu danken habt | seyd ihr mir auffs wenigste verpflichtet | weil ich die proposition derselben mit so grossen Freuden angenommen. Die ganze Scene ist im Vergleich zu dem Auftreten der Ärzte sinngemäss gegeben. Aber dem Übersetzer stehen für die Zärtlichkeit der Liebenden viel weniger Töne zu Gebote, als für den braven Biedermannston des Vaters Sganarelle.

Die köstliche Lächerlichkeit. (Les précieuses ridicules.)

Die Uebersetzung dieser unsterblichen dramatischen Satire ist gewiss nicht durch das litterarische Interesse veranlasst, welches der Uebersetzer oder das deutsche Publikum an Molières keckem Angriff auf das Hôtel Rambouillet, das Hauptquartier der Preciösen, nehmen konnten. Für die Wahl dieses Stückes wird gewiss der Verkleidungsspass mit der folgenden Prügelscene mehr ins Gewicht gefallen sein. Dass sich der Uebersetzer die Hauptwirkung mit Recht in diesen

kräftigeren komischen Mitteln gedacht hat, beweist die Verwertung derselben Intrigue durch Weise und Reuter. Ebenso wie der Titel „Die köstliche Lächerlichkeit" ohne Kenntnis des Originals unverständlich bleibt, so muss auch der tiefere Sinn des Stückes dem Uebersetzer entgangen sein, der an dem unübersetzbaren Schwulste des Preciösentums sichtlich erlahmt, aber dennoch sein Prinzip, wörtlich zu übersetzen, tapfer durchführt. Für die ausgebildeten litterarischen Verhältnisse der Hauptstadt Paris, für die Kämpfe, die sich zwischen den verschiedenen Salons abspielten, für die modischen Thorheiten einer fertigen Gesellschaft, die sich für die Spitze der menschlichen Entwicklung hielt, boten sich in Deutschland, das eines geistigen Centrums und eines durchgebildeten Publikums entbehrte, keine gleichartigen Erscheinungen. Die Opposition gegen den Schwulst der Schlesier, die sich parodistisch im Drama und satirisch im Epigramm äusserte, kann nicht mit dem Hiebe verglichen werden, den ein Mann des Theaters auf offener Scene gegen den Geschmack einer angesehenen und mächtigen Gesellschaft führte. Frau Gottsched, welche das Volkslied im „Misanthrope" durch ein „altes Lied von Flemmingen" ersetzt, hätte diese litterarischen Verhältnisse vielleicht in heimische eingedeutscht. Unser Uebersetzer, der dem Originale getreu folgt, macht einen aussichtslosen Versuch, der bei den mangelnden Sprachmitteln der Zeit misslingen musste.

Nur wenige Streichungen hat sich der Dolmetsch gestattet. Mit ängstlicher Sorgfalt sind wiederum alle Beziehungen, die, wenn auch nur entfernt auf Ludwig XIV. hinweisen, beseitigt. Selbst „Louis d'or" erscheint anstössig und wird mit „viel Geld" übersetzt. Aus den Worten „Mais, ma foi, la cour récompense bien mal aujourd'hui les gens de service comme nous" wird la cour entfernt: „aber fürwahr unsere Dienste werden uns heutigen Tages übel belohnt" (Scene XII). Ebenso „Allez, venez me reprendre tantôt

pour aller au louvre, au petit coucher" = „Geht jetzt hin, holt mich aber zur rechten Zeit wieder ab." (Sc. VII.) Auch die Anspielungen auf bestimmte Pariser Verhältnisse sind wieder entfernt. Aus „aux comédiens de l'hôtel de Bourgogne" wird „den grossen Comödianten," und C'est Perdrigeon tout pur" (Sc. X)[51] wird nicht der Erwähnung für wert gehalten.

Die Uebersetzung der ersten Scene, welche die erbitterte Unterredung der beiden „Amanten, so den Korb bekommen," und die Auseinandersetzung des Vaters Gorgibus mit den beiden preciösen Gänsen enthält, ist wohl gelungen. Zwar erscheint der grobe bon bourgeois im deutschen noch gröber, aus „vous serez religieuses" wird „ich werde euch in ein Kloster stossen," „et par où veux tu donc qu'ils débutent? par le concubinage?" = „Womit sollen sie denn anfangen? Mit einem unehelichen Beischlaff?" Aber der Ton ist richtig getroffen. Ebenso ist der einleitende Dialog der beiden abgewiesenen Liebhaber verständig wiedergegeben. La Grange: „Meines theils bekenne ich euch | dass ich sehr deswegen geärgert bin. Hat man doch jemals gesehen | dass zwey Mägdlein mehr Lebens gemacht | als diese; und dass jemals Mannspersonen verächtlicher sind gehalten worden | als wir: sie haben sich kaum resolviren können | dass sie uns haben Stül geben lassen. Ich habe niemals gesehen, dass man einander so viel ins Ohr geredt | als sie; soviel gegähnt | die Augen gerieben | und so offt gefragt | wie viel Uhr es sei? haben sie mehr geantwortet als Ja und Nein | wir mögen gesagt haben was wir wolten? und ihr werdet mir gestehen | wann wir schon von den geringsten Personen in der Welt gewesen wären | hätte man uns nicht schlimmer tractiren können". Aber gleich bei der ersten Erwähnung des Preciösentums strauchelt der Uebersetzer: seine Worte werden plump und gänzlich unverständlich: „Ich weiss | warumb sie uns verachtet haben: „Die köstliche Lufft hat nicht nur Pariss angesteckt | sondern sie hat sich auch in

[51]) P. war der fournisseur des gens du bel air.

die Provincien aussgegossen | und unsere lächerliche Jungfräulein haben einen guten Teil darvon gesogen. Mit einem Wort | es ist ein zweiffelhafftiges Ding umb ihre Person | ob sie köstlich oder bubenhaftig seynd.“ (En un mot, c'est un ambigu de précieuse et de coquette, que leur personne.) Dass dem Uebersetzer das Wesen des Preciösentums völlig dunkel ist, beweist schon der Umstand, dass er Ausdrücke, die eine feststehende konventionelle Geltung erlangt haben, auf verschiedene Weisen wiederzugeben sucht, anstatt sie als „à la moda“ zu erkennen. Für Schlagwörter, wie bel esprit, bel air, beau monde hat er zum Teil ganz plumpe, zum Teil geschraubte und gequälte Ausdrücke, von denen keiner auch nur annähernd das richtige trifft. Qui passe pour une manière de bel esprit = „der vor einen verständigen Kerl passiert.“ c'est sans doute un bel esprit = „es ist ohne Zweiffel ein kluger Kopf,“, an zwei anderen Stellen „ein artiger Kopf“. et qui sont de l'essence d'un bel esprit = „und die von der Essentz eines guten Geistes sind.“ Le bel esprit in abstrakter Bedeutung wird „der gute Verstand,“ le centre du bel esprit „ein Centrum der Klugheit.“ Das einfache l'esprit wird „die Witz“, une personne qui se pique d'esprit „eine Persohn, die klug sein will.“ La pierre de touche de l'esprit = „der Probirstein eines subtilen Geistes.“ il a de l'esprit comme un démon = „er hat einen Teuffelsgeschwinden Kopff.“ une furieuse dépense en esprit „erschröckliche Kopffsunkosten.“ Parmi le beau monde = „unter den geistreichen Leuten.“ si l'on veut être du beau monde = „wenn man unter die subtile Welt will gerechnet werden,“ oder gar voilà du beau monde = „es kommen dapffere Cavalier.“ Dans le beau style wird „in den schönen Schriften,“ die berühmte Carte de Tendre aus dem Roman Clélie wird gar zu einem „Liebs-Papier“ gemacht. Ebenso verfehlt ist der Haupteffekt der Komödie, das berühmte impromptu des Mascarille (Sc. X.)

„Oho! ich hab vorwar darauff nicht Achtung geben |

Da ich in dieses Bilds Betrachtung meynt zu leben | Hat ihr bestrahltes Aug mein Hertz mir weggestolen, Drumb so heiss ich sie ein Diebin unverholen."

Die so witzige Pointe des im französischen viermal wiederholten Notschreis „au voleur!", der leicht nachzuahmen war, ist vom Uebersetzer nicht erfasst und fallen gelassen. Trotzdem wird sie, obgleich im Deutschen gar nicht vorhanden, von den beiden Damen und von dem glücklichen Erfinder reichlich bewundert. „Ach mein Gott | das trifft in das Mark der Galanterey hinein," sagt Cathos. Und Mascarille bestätigt: „Alle mein Thun hat einen Cavalierischen Nachdruck | es stinkt nicht nach Pedanterey."

Besser als die preciösen Schlagwörter, die kaum übersetzt sondern eher durch etwas Analoges ersetzt werden könnten, sind dem Uebersetzer die langatmigen, hochtrabenden Redensarten gelungen, mit denen die Preciösen selbst niedrige Gegenstände in ihrer Umgangssprache zu umschreiben pflegten. Hier kam ihm die Neigung seiner Zeit zum Schwulste entgegen. Der „Ratgeber der Zierlichkeit" für „conseiller des grâces" ist nicht übel, ebenso „und gib Achtung | dass du das Glas darin durch Mittheilung deines Angesichts nicht verunreinigest" (et gardez-vous bien d'en salir la glace par la communication de votre image). So wird auch in den Worten „Das heist seine Höflichkeit bis auf den Gipffel des flattirens erheben" (c'est pousser vos civilités jusqu'aux derniers confins de la flatterie) die komische Absicht des Dichters erfüllt. Dagegen ist eine ganze Reihe ähnlicher übertreibender Wendungen unbeachtet geblieben. Oxymora wie furieusement bien, terriblement bon, effroyablement belles, furieux tendre, die so leicht wiederzugeben waren, sind ganz farblos übersetzt, als „vortrefflich wohl", „trefflich wohl", „ungewöhnlich schön", „eine grosse Begierde". Nur einmal trifft er den rechten Ausdruck in „ich bin unsinnig zärtlich" (j'ai une furieuse délicatesse). An Stellen, wo ihn die Sprache ganz im Stiche lässt, hilft er

sich durch wörtliche sinnlose Uebersetzung: „ach nein | ich schreibe mich falsch ein wider ihre Worte“ (ah je m'inscris en faux contre vos paroles), ferner durch Fremdwörter: „Er piquirt sich gemeiniglich von Galanterey und Versen“ (il se pique ordinairement de galanterie et de vers), oder er lässt eine von den unübersetzbaren Thorheiten der Preciösensprache einfach stehn: „Und ihr macht alle Galanterey zu Pariss pic, repic und capot“.

Thesen.

I.

Goethes Singspiel „Lila“ ist Molières „L'amour médecin“ nachgeahmt.

II.

Die verloren gegangenen Uebersetzungen Veltens von französischen Tragödien hat man sich als Prosaauflösungen im Stil der Polyeucte-Bearbeitung durch Kormart vorzustellen.

III.

Unter Dantes „Matelda“ ist wahrscheinlich die Nonne Mechthild von Magdeburg zu verstehen.

IV.

Die Attribute Spinozas sind nicht blosse Vorstellungsarten, die dem Verstande, sondern reale Eigenschaften, die der Substanz zukommen.

Vita.

Natus sum, Arthurus Eloesser, Berolini, anno h. s. septuagesimo a. d. XIII. Kal. Apr. patre Theodoro, matre Johanna e gente Levin, quibus adhuc superstitibus quam maxime laetor Fidei addictus sum mosaicae. Litterarum primordiis Berolini in gymnasio Regiopolitano imbutus gymnasium, quod dicitur Sophiae, usque ad autumnum anni h. s. duodenonagesimi frequentavi. Quo anno testimonium maturitatis adeptus universitatem Berolinensem adii, ut studiis philologicis et historicis me darem. Aestate anni LXXXIX Genavae acta Berolinum reversus philologiae Germanicae et Romanicae deditus fui usque ad ver anni XCII.

Docuerunt me viri clarissimi Genavae: Humbert, Jacquemot, E. Rod, — Berolini: Curtius, Delbrück, Eck, Geiger, Herrmann, Hirschfeld, Jastrow, Koser, R. M. Meyer, Paulsen, Rödiger, E. Schmidt, Simmel, Tobler, de Treitschtke, Wätzoldt, Wagner, Weinhold, Zeller, Zeumer. Seminarii Germanici, quod moderantur Weinhold et E. Schmidt, sodalis ordinarius duos per annos fui.

His viris omnibus optime de me meritis, imprimis vero Erico Schmidt, qui huius dissertationis scribendae auctor mihi erat, quam maximam gratiam habeo semperque habebo.